ASPECTE ARHETIPALE ÎN CREAȚIA LUI MIRIAM MARBE ŞI TIBERIU OLAH

Conf.univ.dr. LAURA MANOLACHE
Universitatea Națională de Muzică Bucureşti

Laura MANOLACHE, compozitoare, muzicolog, manager. Licențiată a Universității Naționale de Muzică Bucureşti, secția muzicologie (1982) şi compoziție (2002), susține tot aici, din 1991, activitate didactică. În prezent, este şi director general al Muzeului Național "George Enescu". Volume publicate de Editura Muzicală: *George Enescu. Interviuri acordate presei românești* (Premiul UCMR 1988; ediția a II-a, 2005), *Amurgul evului tonal* (Premiul Academiei Române 2001), *Şase portrete de compozitori români* (2002), *Theodor Rogalski* (2006). Creația muzicală cuprinde opusuri camerale diverse şi trei pagini simfonice.

Apărută ca reacție la orientările distrugătoare de cultură ale perioadei anilor '60 (a se vedea cazul lui Cage) şi devenită ulterior, în viziunea adepților săi declarați, ipostază românească a postmodernismului, orientarea arhetipală a atins o teoretizare coerentă în anii '80, prin scrierile lui Corneliu Dan Georgescu, Octav Nemescu, Corneliu Cezar.

În plan pur componistic, la configurarea caracteristicilor sale au contribuit însă mult mai mulți creatori de mare forță, nu întotdeauna preocupați să-şi verbalizeze opțiunile. Din grupul acestora din urmă fac parte şi cei doi compozitori pe care îi aducem acum în prim-plan: **Miriam Marbe şi Tiberiu Olah**. Ascultarea muzicii lor, cercetarea partiturilor, rememorarea destăinuirilor lor făcute cu parcimonie pe tema creației, toate acestea ne conduc spre conturarea unui univers sonor ce retopeşte, deopotrivă în plan estetic şi stilistic, surse ancestrale.

Astfel, ca reacție la muzica foarte serioasă şi abstractă a epocii în care a debutat, cea a anilor '50, **Marbe** a fost atrasă încă de la primele opusuri de gândul legăturii dintre exprimarea prin voce şi originea muzicii. Pe acest subiect ni s-a destăinuit la sfârşitul anilor '80, într-un dialog radiofonic: vocea „mi se pare că face parte dintre acele elemente de la începutul lumii prin care s-a născut muzica. Vocea este o eternă posibilitate de exprimare, din toate vremurile"[84].

Pentru modelarea stilul său, versurile lui Arghezi au constituit un imbold. (Recurgem din nou la o confesiune) „...am auzit pentru prima oară *Cântecul din fluier* al maestrului Jora, cu maestrul Jora şi cu Lisette Georgescu. Şi mi-a plăcut, m-a impresionat, m-a interesat grozav această posibilitate de îmbinare a cuvântului cu muzica, alta decât cea din liedul tradițional, care îmi deschidea nişte perspective stilistice în care intrau foarte mulți parametrii muzicali. Pe lângă

[84] Laura Manolache, *Repere ale simfonismului românesc: Miriam Marbe*, emisiune radiofonică difuzată în 1991.

imaginea sonoră şi îmbinarea între formula poetică şi muzică, liedul acela mi-a sugerat în căutările mele şi foarte multe soluții în general, trecând peste lumea vocii şi pianului."[85]

În acest sens, expresia lucrărilor sale, chiar şi a celor elaborate riguros ca structură - cum ar fi *Sonata pentru clarinet solo* sau *Sonata pentru două viole* - este predominant **incantatorie**. Ascultată, muzica dă sentimentul unei libertăți improvizatorice, al unui aport creator făcut *sur place*. De altfel, *Sonata pentru clarinet solo* poartă titlul *Incantatio* şi este foarte sobră ca structură şi foarte liberă ca expresie. Iar despre geneza celeilalte partituri, *Sonata pentru două viole*, guvernată de nevoia de revenire la o stare universală de ordine, autoarea preciza: atunci „eram preocupată de structurile modale şi de problema unor serii ritmice, dar totodată şi de ceea ce s-ar putea numi atitudine polifonică în zilele noastre. Altfel spus, la evoluția pe planuri diferite a unei muzici, cu scurgeri de timp diferite. În ciuda faptului că am fost o bună elevă la polifonie, că am fost după aceea profesoară de contrapunct, care aşa cum trebuia la nivelul respectiv, am predat şi specii cu doimi ş.a.m.d., pentru mine polifonia a fost altceva şi anume a fost arta structurării dinamice în funcție de intervențiile inegale ale vocilor. Am privit vocile ca pe nişte individualități, ca pe nişte personalități, care intră într-un discurs muzical ca într-o dramaturgie, cu intenții, cu întreruperi, cu revendicări, cu dispariții, cu încercări de a conlucra./.../ Şi acest lucru m-a interesat şi în muzica mea, nu numai ca modalitate de a găsi o formă atunci când nu mă mai puteam bizui pe alte forme clasice (adică să caut în trecut o formă care îmi convine), ci în special pentru atitudinea creatoare a interpretului".[86]

Relevantă cu deosebire pentru aspectul arhetipal pe care îl avem în vedere, este partea a II-a a *Sonatei,* care se cheamă *Cântec.* Şi într-adevăr, auzită, depănată, melodia violei lasă impresia unui cântec lung, foarte apropiat de expresia populară, cu spații sonore şi sufleteşti interioare, imense. Investigată cu lupa, partitura dezvăluie două structuri nonretrogradabile, adică – potrivit denumirii lui Messiaen – nişte valori ritmice orânduite simetric şi-n două blocuri. Mai mult decât atât, această partea a II-a este o fugă cu temă concepută atipic, cu desfăşurare lentă, şi prezentată heterofonic. Iar structura ulterioară, intervenția celei de-a doua voci, este ceea ce se cheamă în mod clasic un răspuns. Numai că acest răspuns este dat şi inversat, şi recurent, şi cu valori diminuate, în aşa fel încât e de nerecunoscut; el vine ca un fel de îngânare, ca un fel de murmur care urmează primei teme chiar puțin în *stretta*. Iată un sugestiv exemplu de rigoare îmbinată cu aparența nonrigorii şi în special cu sentimentul de libertate, de curgere melopeică.

Valorificată excelent de orientarea arhetipală**, tehnica de generare a melodiei din celule – variante combinatorii ale unui mic număr de sunete** poate fi reperată încă din anii '50 şi în creația de generoasă respirație a lui **Tiberiu Olah**. Ne referim la cele 4 note şi transpozițiile lor, din

[85] Laura Manolache, *Şase portrete de compozitori români*, Editura Muzicală, Bucureşti 2001, p. 101.
[86] Idem, p. 109-110,

partea a II-a a *Cantatei* pentru două flaute, instrumente de coarde şi percuţie pe vechi teme ceangăeşti din 1956. Cantata dezvăluie o dezvoltare simfonică declanşată şi amplificată pe ideile textului însoţitor.

Tot ca expresie a unui „ideal de simplitate", a esenţialului „extras dintr-o experienţă milenară de artă folclorică" se recomandă a fi şi prima piesă din ciclul „Brâncuşi", celebra *Coloană infinită* (1962) despre care Olah însuşi destăinuia: „Am plecat de la un nucleu modal, de 3 sunete, care poate fi considerat ca provenind dintr-un motiv folosit şi azi de buciumaşii din Munţii Apuseni sau din unele intonaţii de cântece de copii, ca de exemplu «gălăua». Cu această singură idee melodică am susţinut edificiul partiturii.

Jocului asimetric şi regulat al gâtuirilor şi dilatărilor romboidale, de neasemuit efect în arta spaţială, compoziţia muzicală îi opune alternarea asimetrică a unor densităţi sonore diferite şi, în acelaşi timp, articularea a două calităţi emoţionale deosebite, expuse alternativ, printr-o serie de grupe de expresie statică şi o altă serie de grupe de expresie dinamică. În intenţia mea, a fost redarea senzaţiei copleşitoare a imaginii Coloanei brâncuşiene văzute din imediata ei apropiere.

Spre sfârşitul lucrării, în clipa maximei culminaţii, se înfăptuieşte ideea unei creşteri continue, menite să antreneze emoţia ascultătorului, sugerându-i o ţâşnire pe verticală."[87]

Din aceeaşi perspectivă a maximei economii din care se naşte limbajul muzical – amprentă a orientării arhetipale – am ales să comentăm şi *Ritual pentru setea pământului* de Marbe. Desfăşurarea liberă a discursului cu alură cvasi-improvizatorică, cât şi cea riguroasă, robustă, cu ritm pregnant, sunt modelate potrivit unor tehnici întâlnite frecvent în practica populară

Despre geneza opusului, autoarea rememora: „semnul de întrebare asupra importanţei sistemului m-a dus la un moment dat la un impas. Năzuiam la o artă care să exprime absolutul, şi eram handicapată de faptul că acest absolut trebuia exprimat totuşi cu mijloace omeneşti depinzând de un timp în care le creezi, de un stil, de un gând al tău omenesc, de un gând trăit într-o anumită perioadă. De fapt, greşeam profund. Frumuseţea tocmai în asta constă, că noi, cei efemeri, depinzând de nişte stiluri efemere, dorim – la un moment dat – prin acestea să omagiem (pentru că de exprimat nu putem) absolutul. Dar cum atunci nu-mi dădeam seama de acest fapt, eram speriată şi căutam mijloace care mi se păreau din ce în ce mai abstracte, din ce în ce mai pure. Şi-atunci, ca să scap de chinga relaţiilor sonore, a relaţiilor dintre înălţimi, a relaţiilor dintre ritmuri, am apelat la cuvânt – cuvântul drept cărămidă muzicală".[88]

În acest *Ritual* nu se cântă efectiv, iar partitura, în afară de foarte mici excepţii, nu cuprinde portative, ci complexe muzical-sonore create prin aglomerări de cuvinte. Sonorităţile acestora sunt murmurate, strigate, semi-cântate, pe diverse înălţimi şi bineînţeles cu o construcţie logică, care ţine

[87] Idem, p. 133-134.
[88] Idem, p. 106.

de fapt de dramaturgia ideii lucrării, nu de o structură muzicală pre-gândită. Această arhitectură se întâlneşte cu ceea ce compozitoarea considera a fi „arhitectura veşnică a muzicii”[89], arhitectura de arc.

Privite retrospectiv, apreciem că cele câteva opusuri din creațiile lui Tiberiu Olah şi Miriam Marbe pe care le-am adus în prim-planul comentariului, atât sub aspectul estetic al ideii poetice generatoare, cât şi sub cel stilistic, al tehnicii componistice de elaborare a discursului sonor, au constituit semnificative contribuții la afirmarea orientării arhetipale, ca ipostază românească a postmodernismului.

[89] Idem, p. 107.